Art contemporain : création, élitisme ou spéculation ?

Les deux tiers des Français estiment que l'art est « quelque chose d'universel et d'essentiel pour l'humanité ». Entre débats de spécialistes et logique de marché, les analyses sociologiques peuvent-elles expliquer l'art contemporain ?

VINCENT TROGER

L'art contemporain exposé aux rejets : ce titre d'un livre de la sociologue Nathalie Heinich, publié en 1981 [1], pose la question qui est, depuis une dizaine d'années, au cœur de tous les débats sur la production artistique contemporaine. La dernière enquête publiée sur le sujet, celles du magazine *Beaux-Arts* de janvier 2001 *(voir l'encadré, p. 18)*, confirme que moins de 15% des Français s'intéressent aux œuvres produites par les artistes contemporains et reconnues par les critiques, les musées, les marchands et les principales galeries. L'artiste préféré des Français demeure, selon cette enquête, comme selon toutes celles qui l'ont précédée [2], Vincent van Gogh (1853-1890).

Pourtant, 67% des personnes interrogées par *Beaux-Arts* pensent aussi que l'art est *« quelque chose d'universel et d'essentiel pour l'humanité »*, et 62% estiment qu'il devrait être enseigné dès l'école primaire. Autre paradoxe, plus de 40% des Français se revendiquent, selon la même enquête, praticiens amateurs (photo, dessin, peinture, sculpture), proportion équivalente à celle qu'avait mesurée en 1997 une enquête d'Olivier Donnat sur les pratiques culturelles des Français [3].

Pour comprendre ce décalage entre une population majoritairement intéressée par l'art et l'hermétisme de la production artistique contemporaine, pourtant légitimée par les professionnels et le marché international, on peut se tourner vers deux types d'analyses : celles des historiens, critiques ou philosophes de l'art d'une part, celles des sociologues de l'autre.

Les premiers sont à peu près unanimes à situer la naissance de l'art contemporain au début du XX[e] siècle [4]. Deux artistes sont particulièrement cités. Marcel Duchamp d'abord, qui expose à partir de 1913 des objets usuels qu'il appelle des *« ready made »* dont le plus célèbre est un urinoir posé à l'envers. Casimir Malevitch ensuite, qui expose successivement un « carré noir » en 1915 et un « carré blanc sur fond blanc » en 1918. Ces nouvelles démarches artistiques synthétisent, selon les spécialistes, les trois ruptures fondamentales que l'art contemporain a opéré avec les pratiques artistiques antérieures.

Trois ruptures fondamentales

La première est celle du refus de la peinture figurative. Imposée depuis le XVII[e] siècle par les autorités académiques contrôlées par l'Etat (Académie et écoles des Beaux-Arts) [5], la figuration est rejetée au profit de la recherche d'un langage plastique détaché des contraintes de reproduction de la réalité et qui invente ses propres codes.

La deuxième rupture concerne le statut de l'artiste. D'exécutant soumis aux canons de beauté définis par les autorités académiques, l'artiste devient un individu libre qui ne doit exprimer que sa propre personnalité artistique et sa propre créativité. C'est ce qui explique la pratique de Duchamp exposant des objets de la vie quotidienne non transformés, mais que le seul regard de l'artiste prétend transfigurer. C'est bien le sens des *« ready made »* que de proclamer ainsi la puissance du regard de l'artiste.

La troisième rupture fondatrice de l'art contemporain est en quelque sorte symétrique de la deuxième : à l'artiste libéré des contraintes académiques doit correspondre un public actif capable d'exercer un regard participant et créateur sur les œuvres qui lui sont proposées. Marcel Duchamp récuse le spectateur pour appeler de ses vœux le « regardeur ». Une spécialiste contemporaine a récemment proposé le vocable de « percevant » [6].

Refus de la figuration académique, affirmation de l'irréductible individualité de l'artiste et appel au regard actif du public, tels sont donc les principes qui avaient commencé à se construire avec le romantisme et qui s'affirment au début du XX[e] siècle comme le fondement des démarches artistiques contemporaines. L'artiste contemporain revendique son indépendance de toute autorité académique pour imposer l'originalité de son regard et le faire partager à son public.

Les historiens de l'art soulignent cependant que ces trois ruptures fondatrices n'ont pas agi unilatéralement sur la production artistique. Outre la permanence d'une production figurative qui a subsisté jusqu'à aujourd'hui, ils remarquent que la rupture radicale introduite par Duchamp avec la production picturale classique, c'est-à-dire non seulement l'abandon de la figuration mais aussi celui de la pratique de la peinture sur une toile encadrée, ne s'est en fait généralisée que dans les années 1960. Ils distinguent ainsi l'art moderne, dont les principaux

« Lénine ». Installation de César à la Fiac, Paris.

représentants produisent des œuvres abstraites (Kandinsky, Picasso, Braque...) ou surréalistes (Ernst, Dali, Magritte...), mais qui demeurent des peintures encadrées, et l'art contemporain, dont les représentants utilisent une multiplicité de supports et d'objets, supprimant au passage la limite traditionnelle entre peinture et sculpture. Du corps de l'artiste lui-même jusqu'à la photographie et la vidéo en passant par des semi-remorques, des défécations emballées, des déchets ou des plantations de forêt, tout dans l'art contemporain est support possible d'une œuvre. On ne parle d'ailleurs plus de peintres ou de sculpteurs, mais d'artistes ou de plasticiens.

Plus que l'abandon ou le détournement de la figuration, plus même que la proclamation narcissique de l'irréductible individualité du créateur, c'est cette explosion des pratiques, des supports et des techniques qui explique, selon ces spécialistes, l'incompréhension dont l'art contemporain fait souvent l'objet. Historiens d'art et critiques reconnaissent pour la plupart qu'un tel éclatement des repères traditionnels, justifié par l'affirmation de l'originalité de chaque artiste et la nécessité de transgresser toutes les normes antérieures pour exprimer cette originalité, rend délicate l'évaluation des œuvres. Il est presque impossible dans un tel contexte d'établir des critères communs de jugement, l'œuvre devenant, selon la critique Catherine Millet, *«plus difficile à identifier»* [7]. Difficulté encore accentuée par le fait que, dans la suite de M. Duchamp, nombre d'artistes contemporains ont contesté le cadre traditionnel des musées et des galeries pour exposer des œuvres dont la nature et les dimensions échappaient de plus en plus aux normes traditionnelles. Sans aller jusqu'aux très médiatiques «emballages» de Christo, les «installations» de tailles exceptionnelles, à l'image des énormes murs de fer recourbés de Richard Serra qui ont obligé la galerie Castelli à renforcer son sol, exigent des lieux d'exposition spécifique. Se sont ainsi développés partout dans le monde des musées spécialisés en art contemporain, qui ont contribué à approfondir le clivage avec l'art classique ou moderne.

Dès lors, les œuvres ne sont accessibles qu'à condition d'en connaître au préalable le mode d'emploi, c'est-à-dire de s'informer des intentions de l'artiste, exprimées soit par lui-même, soit par des spécialistes. A l'image de Duchamp ou de Wassily Kandinsky [8], les artistes contemporains sont d'ailleurs souvent leurs propres théoriciens. Comme l'écrit encore C. Millet, *«l'art se livre au discours»*, le commentaire devenant indispensable à la compréhension des œuvres. Une responsable du ministère de la Culture a ainsi développé une argumentation visant à refuser aux non-spécialistes, et notamment aux sociologues, le droit d'exercer un jugement sur les œuvres d'art contemporain [9]. La critique n'est selon elle possible qu'à condition d'adhérer d'abord à la démarche créatrice de l'artiste.

C'est logiquement dans cette brèche que s'est engouffrée la critique sociologique pour proposer une lecture désenchantée de l'évolution de la production artistique contemporaine.

Le souci de la distinction sociale

Les travaux de Pierre Bourdieu sur la fréquentation des musées [10] ont d'abord établi le lien entre consommation culturelle, milieu social et ce que le sociologue appelle le souci de «distinction». Il montre en effet que la fréquentation des musées et la connaissance cultivée des œuvres du patrimoine artistique international sont des pratiques propres aux classes sociales les plus favorisées et les plus diplômées. Elles en tirent certes un plaisir authentique, mais elles s'y adonnent aussi par conformisme de classe, pour marquer leurs différences culturelles avec les milieux populaires, par souci de distinction sociale. Bour- ■■■

L'artiste joue le rôle du prophète en produisant une œuvre dont le sens existe (le statut d'artiste l'atteste) mais n'est pas immédiatement accessible au public.

■■■ dieu montre d'ailleurs qu'à chaque fois qu'une pratique culturelle se démocratise, la photographie par exemple, elle est alors abandonnée ou détournée de son usage initial par les classes sociales culturellement favorisées, qui continuent ainsi de se distinguer socialement.

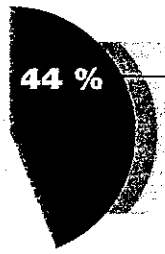
Une seconde théorie de Pierre Bourdieu, celle du «champ» [11], s'applique également parfaitement au fonctionnement de l'art contemporain. Bourdieu montre qu'un domaine de production artistique, en l'occurrence la littérature, peut constituer un territoire autonome, un «champ», au sein duquel se jouent, grâce aux règles esthétiques et économiques établies par les acteurs dominants dans ce champ, des rapports de pouvoir. Ces jeux de pouvoir aboutissent à la sélection de produits d'excellence légitimés par les spécialistes, et dont les critères de qualité peuvent échapper au sens commun et n'être reconnaissables que par une élite informée.

Dans le cas de l'art contemporain, les deux théories, celle de la «distinction» et celle du «champ», s'articulent parfaitement. La consommation des produits légitimés par les spécialistes du «champ» artistique permet en effet aux milieux favorisés qui fréquentent les musées et les galeries, achètent les reproductions ou, si leur fortune le leur permet, les œuvres originales, d'assouvir leur besoin de distinction sociale en se démarquant à la fois de la culture de masse et de la culture classique. L'élitisme de l'art contemporain trouverait ainsi socialement son sens dans la réponse au besoin de surdistinction d'une partie des classes sociales dominantes. Analyse qui, on le voit, constitue en quelque sorte le versant scientifique de l'accusation de snobisme que le sens commun porte souvent sur l'art contemporain.

Plus récemment, N. Heinich a proposé une nouvelle analyse de l'élitisme et de l'hermétisme de l'art contemporain [12], montrant notamment que l'art contemporain pouvait relever des mêmes grilles d'analyse que celles utilisées par la sociologie des religions. L'artiste joue le rôle du prophète en produisant une œuvre dont le sens existe (le statut d'artiste l'atteste) mais n'est pas immédiatement accessible au public. Il faut alors des prêtres (critiques, galeristes, conservateurs de musées...) pour révéler au public le sens profond de l'œuvre. Comme les fidèles à l'église, ce public doit donc faire acte d'écoute (de foi) pour accéder à la compréhension du message de l'artiste prophète. Ceux qui ne jouent pas le jeu demeurent des mécréants. Mais N. Heinich montre aussi que, contrairement à ce qui se passe dans les phénomènes religieux, ce processus initiatique ne tend pas à se figer en dogmes intangibles. Au contraire, le principe de la transgression systématique des normes antérieures, au fondement de la création artistique contemporaine, produit une création incessante de nouvelles chapelles. Chacune de ces nouvelles tendances ne peut se comprendre qu'en référence à la tendance précédente qu'elle transgresse...

Les Français et l'art

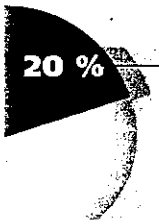
QU'EST-CE QUI VOUS INTÉRESSE LE PLUS EN MATIÈRE D'ART?



L'art ancien, c'est-à-dire jusqu'au XIXe siècle inclus

- 20% L'art moderne, c'est-à-dire entre le début du siècle et 1960
- 14% L'art d'aujourd'hui, c'est-à-dire depuis la fin des années 60
- 9% L'art dit «primitif» ou «premier», c'est-à-dire l'art ancien non occidental (par exemple les sculptures africaines)
- 13% Ne savent pas

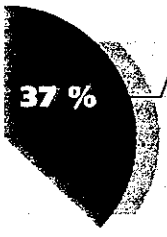
LAQUELLE DES DISCIPLINES SUIVANTES PRATIQUEZ-VOUS EN TANT QU'AMATEUR?



La photographie

14%	La musique	3%	La sculpture
3%	Le dessin	1%	Le théâtre
8%	L'écriture	52%	Aucune
7%	La peinture	3%	Ne savent pas
7%	Le chant		

QUEL EST, SELON VOUS, LE RÔLE PRINCIPAL D'UN ARTISTE AUJOURD'HUI?



Créer du beau

- 23% Inventer de nouvelles formes de pensée
- 15% Etre un observateur de la société
- 14% Donner du sens à la société
- 4% Etre un rebelle
- 7% Ne savent pas

Source: Enquête de l'institut de sondage BVA pour le magazine *Beaux-Arts*, n° 200, janvier 2001.

La souveraineté du consommateur

Ce mouvement perpétuel et autoréférencé, que N. Heinich appelle un *«jeu de main chaude»*, renforce l'hermétisme de l'art contemporain aux yeux de l'opinion publique. Depuis le début des années 60, la multiplication des mouvements artistiques aux noms mystérieux a effectivement de quoi déconcerter: *action painting*, *body-art*, art conceptuel, minimalisme, supports-surfaces, hyperréalisme, nouveau réalisme, art brut, *pop-art*, *op-art*, art cinétique, *arte povera*, *land art*... La névrose du choix guette l'éventuel fidèle.

Mais cette multiplicité des tendances est aussi analysée par d'autres sociologues comme la conséquence de la logique de marché qui domine désormais la production artistique. Raymonde Moulin [13] distingue par exemple trois segments principaux sur le marché de l'art. Le premier, celui de la «figuration traditionnelle», est totalement ignoré des critiques, grands galeristes et conservateurs de musées. Réglés par la «souveraineté du consommateur», les prix y demeurent globalement accessibles au grand nombre. C'est le marché qui correspond au goût majoritaire du grand public, celui des jolies aquarelles «marines», des éternels impressionnistes,

J. Martin/Artephot

Extrait de Deux Femmes dans un paysage, de Louis Anquetin.

Raymonde Moulin distingue trois segments principaux sur le marché de l'art. Le premier, dont l'œuvre ci-dessus est représentative, est celui de la « figuration traditionnelle ». Réglés par la « souveraineté du consommateur »; les prix y demeurent globalement accessibles au grand nombre.

voire même d'œuvres à la limite de l'abstrait mais à visées décoratives.

Le deuxième marché, celui des œuvres classiques et modernes du patrimoine international, est réglé par les experts internationaux et les grands marchands d'art. Ses prix exceptionnellement élevés traduisent à la fois la sécurité des placements qu'il offre et la lenteur de son renouvellement. N'y accèdent que les œuvres d'artistes établis et reconnus, le plus souvent décédés, et dont la production est généralement répertoriée dans sa quasi-totalité.

On devine dès lors la place que peut occuper l'art contemporain du point de vue économique. Il constitue le segment le plus spéculatif du marché de l'art. Risque maximum et délits d'initiés y sont la règle. Les jeux de pouvoir et d'influence entre les différents professionnels y sont déterminants. Critiques, galeristes, conservateurs choisissent d'introniser tel ou tel artiste, attirant ainsi sur lui l'attention des investisseurs, riches amateurs, entreprises ou musées, qui tentent alors des placements à risque mais à hauts rendements possibles. R. Moulin met ainsi en évidence le rôle des *« galeries leaders »* autour desquelles se mobilisent *« tous les acteurs économiques et culturels »* de l'art contemporain pour assurer la *« starification »* rapide de jeunes artistes, à l'exemple de Keith Haring. Elle cite aussi le cas de ceux qu'elle appelle les *« mégacollectionneurs »* qui, à l'image du célèbre publicitaire londonien Charles Saatchi, *« achètent un grand nombre d'œuvres, dont plusieurs du même artiste, à un prix relativement faible »*. Ils contrôlent ainsi l'offre, faisant *« monter les prix »* en revendant et en *« creusant la différence entre les artistes du top niveau, dont ils détiennent les œuvres, et le reste du marché »*. L'arrivée récente et fortement médiatisée sur ce marché spéculatif de dirigeants de l'industrie du luxe, tels Didier Pineau ou Bernard Arnault, indique que les rendements espérés ne sont pas seulement financiers mais également symboliques. L'élitisme de l'art contemporain le constitue en investissement de luxe dont la rentabilité s'exprime aussi en termes d'image et de prestige.

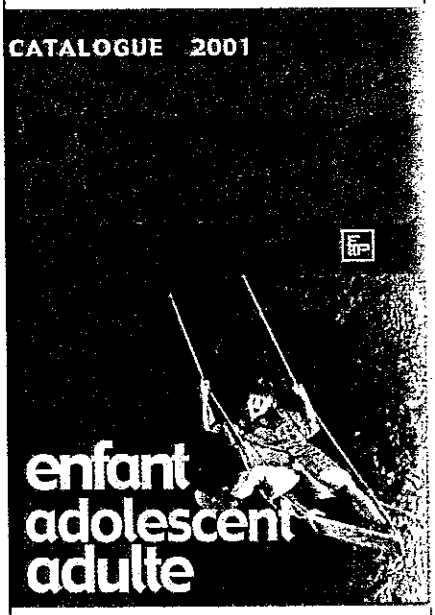
L'intervention des pouvoirs publics

Le marché de l'art contemporain n'obéit cependant pas seulement aux règles du libéralisme. L'intervention des pouvoirs publics y joue aussi un rôle essentiel, surtout en France.

André Malraux, ministre de la Culture emblématique du général de Gaulle et fondateur des maisons de la culture, a le premier impulsé une politique culturelle ouverte sur la création contemporaine, poursuivie sous la présidence de Georges Pompidou. Mais c'est surtout Jack Lang qui, dès l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981, mène une politique culturelle très volontariste. Favorable au développement de l'art contemporain, il obtient un décuplement des crédits du ministère de la Culture et crée une série d'institutions chargées de soutenir la création artistique. Au Fonds national d'art contemporain (Fnac), créé en 1975 et qui gère une collection de 60000 œuvres, il ajoute deux instances décisives. D'une part, en 1982, les fonds régionaux d'art contemporain (Frac), actuellement au nombre de 23, cofinancés par l'Etat et les régions. Ils consacrent 36% de leurs dépenses à l'acquisition des œuvres et 64% au fonctionnement et à la diffusion. D'autre part, en 1983, le Fonds de la commande publique, l'un des principaux outils de la Délégation aux arts plastiques du ministère de la Culture. Cet organisme effectue des commandes directes aux artistes, parfois en cofinancement avec les collectivités locales, pour un thème et un lieu précis.

Cette politique d'investissement de l'Etat a été très incitative auprès des collectivités locales. Elle a créé un bouillonnement d'activités culturelles dans les villes de province qui ont donné une place importante aux productions artistiques contemporaines. Tout un personnel de fonctionnaires de la culture, municipaux ou d'Etat, se sont trouvés en mesure de reproduire à l'échelle locale les pratiques du marché national, encourageant et sélectionnant de nouvelles productions artistiques. Ce système a permis d'enrichir un vivier d'artistes subventionnés, dans lequel le marché national et ■■■

EAP, l'éditeur des Raven, des Bonnardel, des questionnaires de Holland, d'Alter Ego, des EDEI-R, du Brunet-Lézine révisé...



Merci de m'adresser le catalogue...
- Psychologie clinique
- Orientation & Insertion
- Ressources humaines
- Orthophonie

... à

M, Mme : .....

Adresse : .....

Bon à photocopier et à retourner aux : EAP
95, bd de Sébastopol
75002 Paris
Tél. 01 55 34 93 13
Fax. 01 55 34 93 03

www.editionseap.fr